

## הטלוויזיה משנה את פני החדשות

מיצ'ל סטיבנס

הרדיו השיב לרובלי-החדשות את קולם; הטלוויזיה השיבה להם את פניהם. אכן, מהדורת החדשות בטלוויזיה מזכירה את העתיקה מכל השיטות להעברת חדשות: אדם אחד מספר לאחרים מה קרה. אך דמיון זה עלול להטעות – כמו חלק גדול ממה שמגלים כשבודקים בפעם הראשונה את אמצעי התקשורת הזה, רב-העוצמה שכל אמצעי התקשורת העוסקים בחישה.

עוד בשנת 1884 המציא פול ניפקוב (Paul Nipkow) מגרמניה שיטה להסבת תמונות נעות לאותות אלקטרוניים ומאותות אלקטרוניים לתמונות, על ידי דיסק מסתובב עם חריצים ספיריליים. בשנות העשרים כבר הצליחו בבריטניה ובארצות הברית נסיונות לשגר אותות כאלה באוויר למקלטם, וחיזקו המסתובב החליף עד מהרה במערכת סריקה אלקטרונית. הטכנולוגיה של הטלוויזיה שוכללה על ידי רשתות הרדיו ובשנת 1941 כבר שידרה רשת סי.בי.אס. יו.סי.ים שני משדרי חדשות של רבע שעה כל אחד לקהל צופים קטן בתחנת הטלוויזיה שלה בניו יורק.<sup>1</sup>

בעייתם של מפיקי מהדורות החדשות הטלוויזיוניות הראשונות, שרובם היו ותיקי הרדיו, היתה כיצד למלא את המסך. אותם משדרים ראשונים של סי.בי.אס. היו "מופעי לוח וגי'ר", ובהם עמד מגיש ושמו ריצ'רד האבל (Richard Hubbel) עם מקל מחרוד ביזו מול מפה של אירופה. איכות התמונה היתה כה גרועה עד שקשה היה לראות את האבל במרדו, ואת המפה לא כל שכן. כשהותקפה פרל הרבור לא התעלמה סי.בי.אס. מקומץ צופי הטלוויזיה שלה, אך כל שיוכלה להראות להם היה דגל אמריקה מתנופף ברוח שהשיב מאוורר באולפן.<sup>2</sup>

מלחמת העולם השנייה עיכבה את התפתחות הטלוויזיה, אך בשנת 1949 כבר יכלו אמריקנים שהתגוררו בטווח השידור של שתיים מתוך כמאה תחנות הטלוויזיה שהוקמו ברחבי הארץ לצפות ב-Kraft Television Theater או ב-Howdy Doody ולבחור בין שני משדרי חדשות של רבע שעה כל אחד – עם דאגלס אווארדס (Douglas Edwards), ר"מ Camel News Caravan של רשת אן.בי.סי. עם ג'ון קמרון סווייזי (Swayze), מהתבונה החזתית זכו אותם צופים לראות בניקר את מה שכוונה לימים "יראשים מדברים": תמונות של אווארדס הקורד או של סווייזי שפרץ נעוץ בדש בנדו, הקוראים טקסטים אל המצלמות. (דון יואיט (Hewitt), במאי מהדורת החדשות של סי.בי.אס., חיפש בלי הרף דוכים להגדיל את קשר העין של המגיש עם המצלמה, אך אווארדס סירב מכל וכל ללמוד לקרוא את הטקסט שלו בכנת ברייל).<sup>3</sup>

הצילומים המעטים של אירועי חדשות סופקו בידי חברות להפקת יומני קולנוע. (עיתונאות הטלוויזיה היתה בראשיתה מגינה של חדשות רדיו ויומני קולנוע.) סיקור

MacCabe, C. (1981). Realism and the Cinema. Notes on some Brechtian Theses. In T. Bennett, S. Boyd-Bowman, C. Mercer, & J. Woollacott (Eds.), *Popular Television and Film* (pp. 216-235). London: BFI OU.

Mart, D. (1984). *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Mattelart, A. & Siegelau, S. (Eds.). (1979). *Communication and Class Struggle* (Vol. 1). New York: International General.

Morley, D. (1980). *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: BFI/OU.

Morley, D. (1983). Cultural Transformations: The Politics of Resistance. In H. Davis & P. Walton (Eds.), *Language, Image, Media* (pp. 104-117). London: Blackwell.

Newcomb, H. (Ed.). (1982). *Television: The Critical View*. New York: Oxford University Press.

Newcomb, H. (1984). On the Dialogic Aspects of Mass communication. *Critical Studies in Mass Communication* 1, 34-50.

Newcomb, H., & Alley, K. (1983). *The Producer's Medium: Conversations with America's Leading Television Producers*. New York: Oxford University Press.

Newcomb, H., & Hirsch, P. (1984). Television as a Cultural Forum: Implications for Research. In W. Rowland & B. Watkins (Eds.), *Interpreting Television: Current Research Perspectives* (pp. 165-198). Beverly Hills: Sage.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., & Fiske, J. (1983). *Key Concepts in Communication*. London: Methuen.

Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Feminism and the Representation of Women in Popular Culture*. Chapel-Hill: University of North Carolina Press.

Rowland, W., & Watkins, B. (Eds.). (1984). *Interpreting Television: Current Research Perspectives*. Beverly Hills: Sage.

Samuel, R. (Ed.). (1968). *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul.

Volosinov, V. (1973). *Marrism and the Philosophy of Language*. New York: Seminar Press.

## הערות

- Ellis, J. (1982). *Visible Fictions*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fiske, J. (1982). *Introduction to Communication Studies*. London: Methuen.
- Fiske, J. (1985). Television: A Multilevel Classroom Resource. *Australian Journal of Screen Theory*, 17/18, 106-124.
- Fiske, J. (1986). Television and Popular Culture: Reflections for British and Australian Critical Practice. *Critical Studies in Mass Communication*, 2, 200-216.
- Fiske, J., & Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen.
- Gerbner, G. (1970). Cultural Indicators: The Case of Violence in Television Drama. *Annals of the American Association of Political and Social Science*, 338, 69-71.
- Gitlin, T. (1982). Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment. In H. Newcomb (Ed.), *Television: The Critical View* (3rd ed., pp. 426-454). New York: Oxford University Press.
- Greenfield, P. (1984). *Mind and Media*. London: Fontana.
- Grossberg, L. (1984). Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music*, 4, 225-257.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, Media, Language* (pp. 128-138). London: Hutchinson.
- Hall, S. (1981). Notes on Deconstructing the Popular. In R. Samuel (Ed.), *People's History and Socialist Theory* (pp. 227-239). London: Routledge & Kegan Paul.
- Hall, S. (1984). The Narrative Construction of Reality. *Southern Review*, 17(1), 3-17.
- Hall, S., Connell, I., & Curri, L. (1976). The Unity of Current Affairs Television. *Working Papers in Cultural Studies*, 9, 51-94.
- Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., & Willis, P. (Eds.). (1980). *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.
- Hartley, J. (1982). *Understanding News*. London: Methuen.
- Hartley, J. (1984). Encouraging Signs: Television and the Power of Dirt, Speech and Scandalous Categories. In W. Rowland & B. Watkins (Eds.), *Interpreting Television: Current Research Perspectives* (pp. 119-141). Beverly Hills: Sage.
- Heath, S., & Skirrow, G. (1977). *Television: A World in Action*. Screen, 18(2), 7-59.
- Hobson, D. (1982). *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. London: Methuen.
- Hodge, R., & Tripp, D. (in press). *The Active Eye*. London: Polity Press.
- Kellner, D. (1982). TV, Ideology and Emancipatory Popular Culture. In H. Newcomb (Ed.), *Television: The Critical View* (3rd ed., pp. 386-421). New York: Oxford University Press.
- Lacan, J. (1968). *The Language of the Self* (A. Wilden, Trans.) New York: Delta.

- Gitlin, I. (1982). מביא תיאור מקיף של ההגמוניה ושל התועלת שהיא מביאה בחקר תקשורת ההמונים ותרבות הפופולרית. ביתר פירוט, הוא מדיגש משמטע מן המושג מאבק המיזר בין הכוחות השליטים לכוחות המשועבדים המתנגדים. אך למרות דגישתו זו והתעקשותו שההגמוניה אינה תמיד יעילה, המגמה העיקרית של מאמרו הוחרת למסקנה שבקפיטליזם המאוחר קשה להתנגד להגמוניה, אם לא בלתי אפשרי. מנסח Newcomb ו-Hirsch (1984) מעלים אפשרות תיאורטית של קריאות רבגוניות של קהלים שונים, אך אינם מביאים דוגמאות משכנעות.
- <sup>2</sup> ראה Fiske (1982) ו-Newcomb (1984) להסבר תיאוריה זו ולקשר שלה עם חיבורו של Morley (1980).
- <sup>3</sup> Hartley (1982) מביא ניתוח תיאוריה מוצלחים על החדשת בטלוויזיה (ובדפוס), המביאים בחשבון את התיאוריה של וולסטינג.
- <sup>4</sup> ראה Newcomb and Alley (1983) ו-Marc (1984) לתיאורים – החלקים על טעמתי – של תפקיד הפרט היחיד בתהליך הייצור.
- <sup>5</sup> ראה Fiske (1986) לתיאור מלא יותר של עבודתם האמפירית של Hobson (1982) ו-Tripp ו-Hodge (בדפוס), המדגימה באיזו מידת יכולת יכולים מעמדות משועבדים של צופים (במקרה של Hobson נשים, ובמקרה של Tripp ילדים) לבנות משמעויות משלהם, תרבות משלהם, ממוצרי התעשייה של הטלוויזיה. Radway (1984) אף הוא מיטיב להראות את כוחו של נשים הקוראות רומנים הממיימים לייצר מהם תרבות של נשים.
- <sup>6</sup> Fiske and Hartley (1978) ו-Fiske (1982) דנים בהשלכות חיבורו של Gerbner על תיאוריה תרבותית של יגורים ונוכלים בחברה הכנויה לאורך צירים של מעמד, גזע, מין, לאום וקבוצת גיל.

## רשימת מקורות

- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bennett, T., Boyd-Bowman, S., Mercer, C., & Woollocott, J. (Eds.). (1981). *Popular Television and Film*. London: BFI/OU.
- Bennett, T., & Woollocott, J. (in press). *Bond and Beyond: Fiction, Ideology and Social Process*. London: Macmillan.
- Bourdieu, P. (1968). *Outline of a Sociological Theory of Art Perception*. *International Social Sciences Journal*, 2, 225-254.
- Brunsdon, C., & Morley, D. (1978). *Everyday Television: Nationwide*. London: BFI/OU.
- Davis, H., & Walton, P. (Eds.). (1983). *Language, Image, Media*. London: Blackwell.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Eco, U. (1980). Towards a Semiotic Inquiry into TV Messages. In J. Corner & J. Hawthorn (Eds.), *Communication Studies: An Introductory Reader* (pp. 131-149). London: Arnold.

הסמיות הכולל של תוכנית נתונה, סתירות כה מגוונות עד שמתן משמעות לכיזה אחת לתוכנית נעשה בלתי סביר, אם לא בלתי אפשרי.

שחור הנאבק עם לבן בטלוויזיה יובס, כנראה, והילד האבוריגיני המזדהה עם השחור לא יאפשר לתבוסה זו לשלול את המאפיינים שגרמו לו מלכתחילה לאותה הזוהר, אלא יראה בה דוגמה נוספת לכוח הלבן שבמסגרתו חייבים להיאבק כדי למצוא ניסוי לערכים השחורים. ההתקדמות האידיאולוגית של העלילה לא תצליח להסיט את ההזדהות המוסרית או הרגשית של אותו ילד אל הגיבור הרשמי. הזדהות עם המפסיד בעלילה הטלוויזיונית היא אולי דרך חשובה להעניק משמעויות העשויות להועיל בחוויה החברתית של המשועבדים. צריך שאחוז המאותה המערכת הייצרת את השעבוד החברתי; את המשועבדים בעליה היא חלק מאותה המערכת הייצרת את השעבוד החברתי; את המאפיינים והמעשים של הגיבורים ושל הרעים יש לפרש כחברתיים, ולא כאישיים.

## מסקנות

אם הטקסט מסוגל להכיל בריבזם קריאות סותרות, הרי טענתי היא שהפרט הקורא צריך להיות מסוגל להתמודד עמן, ולהשתמש בהן, שכן משמעויות מופיעות רק במפגש בין טקסטים לבין קוראים. סתירות אלה בקריאות הסובייקטיביות מסבירות בתיאוריית הפרט החוץ. לפי לאקאן (Lacan, 1968), הסובייקטיביות שלנו נוצרת כשאנו נכנסים לתחום של הסמל, מערכת המשמעות או השפה המוכנה לקראתנו תמיד, שכבר מופתה והכנייה בשבילנו, בשביל הפרט, את עמדתנו. אך החוויה החברתית החותרת שלנו עשויה בהחלט לסתור את הסובייקטיביות הנתונה שלנו, לדרוש משמעויות של חוויה שאותה סובייקטיביות נתונה אינה יכולה לספק. אנו מפתחים אפוא סובייקטיביות מפותלת, שבה עמדות מאוחרות יותר שאינן מורששות לעומק עלולות להתנגש — ואכן מתנגשות — עם העמדה המקורית, הנתונה. התנגשות זו מתרחשת לעתים קרובות במועד, ואילו עמדה בלתי מעוררת נשארת במידה רבה לא-מועדת, ופעולתה בתהליך הענקת-המובן שאנו מכנים אותו תרבות נשאר לא-מוכר ולא-בזוק.

סובייקטיביות ברוגנית נתונה עשויה אפוא לאמץ סובייקטיביות רדיקלית סותרת, וסובייקטיביות פטריארכלית עשויה לאמץ סובייקטיביות פמיניסטית, וסובייקטיביות לבנה עשויה לאמץ סובייקטיביות שחורה. סתירות בחברה משעתקות את עצמן בעמדות סובייקטיביות. כשם שהשליט לבדו אינו יכול לעולם לשלוט בטקסטים, כך האידיאולוגיה השלטת לבדה לא תוכל לעולם ליצור עמדות סובייקטיביות — שאם לא כן, לא תהיה כל אפשרות לשינוי חברתי. המתאם בין הטקסט לבין הסובייקטיביות כמכנים תיאורטיים גבוה. שיניהם מובן ומדעות, לשיניהם יש יחסים דומים אל האידיאולוגיה השלטת, ושיניהם מסוגלים לפעול בדרכים סותרות, והפוטנציאל הזה להפעיל סתירות הוא שאחראי ליכולתן להיות אפוזיציוניות וחתרניות. חיבורם של Tapp ו־Hodge (נדפוס) מסביר את הדיקוריום של המשמעות החתרנית והשלטת. לדבריהם, לא זו בלבד שהמשמעות החתרנית

נחוצה, אלא שבעיני הצופה-הילד היא נעשית למשמעות המועדפת: "משיגי סוגי המשמעות, האידיאולוגיות (הזרה) והחתרניות (ילד), המטען הרגשי וכוח המשיכה של התוכנית מושקעים במשמעויות החתרניות (ילד)." בכך הם מפתחים את טענתו של Eco (1980), כי הפענוחים הסוסים הם הורמה למסרים של תקשורת ההמונים.

השליטה האידיאולוגית הן בטקסט והן ביחיד-הקורא מנסה לפעול כאמצעות שלילת כל סתירה שעלולה להפר את ההומוגניות טכולת הרבב של האידיאולוגיה הברוגנית. ביקורת בעלת אחריות חברתית צריכה לשוב ולגלות את הסתירות הללו, ולעסוק בסתירה המרכזית שבין ההגמוניה של הטקסט לבין הצרכים החברתיים של המשועבדים.

סטיוארט הול (1981) משתמש ברטוריקה שונה כדי להדגיש אותה נקודה עצמה. וכך הוא כותב:

העם נגד גוש הכוח: זה - ולא "משמד נגד מנמד" - הוא הזו הסוכי של הסתירה, שסביבה נצפים האטבים בקדש התרבות. סביב הסתירה מאורגנת כייחוד התרבות העממית: הכוחות העממיים נגד גוש הכוח.

(p. 238)

המבקרים צריכים לפתח אסטרטגיות של ניתוח טקסטים שתהיינה רגישות במידה שווה לצורכי המשועבדים ולצורכי הסמכות השלטת. תחילה עלינו לזהות את העודפות הסמיוטית של הטקסט, את המשמעויות הפוטנציאליות החומקות מדיהם של מפיקי התרבות השליטים. דבר זה יאפשר לנו לזהות היכן וכיצד יכולים בני התת-תרבות המשועבדות להשתמש בהזדמנויות סמיוטיות אלה כדי ליצור משמעויות בשביל עצמם, משמעויות שיתייחסו לחוויה התרבותית שלהם ולעמדה שלהם, משמעויות שישרתו את מטרתיהם ולא את אלה של השליטה התרבותית.

כסמיוטיקן אני מאמין כי משמעויות הן החלק החשוב ביותר במבנה החברתי שלנו, ובפוטנציאל הן המקור העיקרי לכל דחף לשנותו. שכן, כדברי הול (1984), "ברור כי מערכת של יחסים חברתיים זקוקה למשמעויות ולמסגרות שיקבעו אותם במקומם" (p. 10). אם בדעתנו להתנגד למרכז המשמעות, אם בדעתנו לשמר את התת-תרבותיות והתרבותיות החלופיות המשרתות את האינטרסים של בני האדם, ושהחבדלים ביניהן הם דה־קונסטרוקטיביות ובעלות מניע חברתי, זה הדבר שיוכל להסביר ולהצדיק את יכולתם של המשועבדים לקחת את הליכי המשמעות ואת תוצרי המשמעות של השליט, להשתמש בהם למטרות חברתיות שונות, ולהזוים למקום שממנו באו, מעורטלים מכוחם ההגמוני. תיאוריה והתנהגות ביקורתית מסוג זה יפתחו לפנינו דרך להבין כיצד יכולה להיות לטלוויזיה פוליטיקה זיאלוגית, כלומר כיצד היא עשויה לשרת את מטרות השליט המשועבד בעת ובעונה אחת.

ומסובב. חוקי האסוציאציה רופפים יותר, מתנגדים יותר לסגירות ומאפשרים לקרוא השתתפות רבה יותר במשאיותן על המשמעות.

במישור המיקרו התמקד ניתוח זה בזיהוי ובדיקה של הבקעים הנפגעים בגלל החירות היחסית שהמבנים האסוציאטיביים מעניקים לקורא, אך אפשר לטעון שדבר זה אופייני לטלוויזיה גם במישור המקרו. אליס (Ellis, 1982), שהציב זה לעומת זה את הטלוויזיה והקולנוע, טען כי אחד המאפיינים המגדירים של הטלוויזיה הוא החלוקה של הטקסט שלה. פיוזש הדבר כי דרך הצגת הדברים בטלוויזיה, דרך האופייניות לה כזאת, הוא באמצעות קטעים קצרים ועצמאיים, הנקשרים זה לזה באסוציאציה ולא דווקא בקשרי הגיון. מאמר זה עוסק בשני קטעים כאלה בעלילה, אך אליס טוען כי הקיטוע האופייני לטלוויזיה חל לא רק על העלילה, אלא גם על משרדי חדשות, פרסומות, שעשועונים, ספרות – על כל זרם התפוקה של הטלוויזיה.

המאמר טוחח של פוטנציאל סמיוטי ביתר קלות מטקסט הדומה לסרט קולנוע, שעקרונות המבנה שלו מסתמכים יותר על רצף העלילה ועל יחסי סיבה ומסובב, שכן אלה סוכני הסגירות הסמיוטיות.

כדי לבדוק כיצד הפתיחות היחסית של הטקסט הטלוויזיוני עשויה לאפשר קריאות סותרות מהבחינה האידיאולוגית, עלינו לברר את רעיון העדפות הסמיוטיות. רעיון זה קרוב מבחינות מסוימות הן לאסכולת "הקריאה המועדפת" והן לאסכולת הדה-קונסטרוקציה. עם הראשונה היא חולקת את האמונה שערכים אידיאולוגיים שלטים מוטבעים בטקסט באמצעות השימוש בקודים השליטים, ומכאן גם בדרכי הקידוד השליטות של החוויה החברתית. עם האחרונה היא חולקת את האמונה כי הקריאה השלטת אינה ממצה את הפוטנציאל הסמיוטי של הטקסט. ביצירת אמות פופולריות צריכים קודים אלה ויחסיהם הצורניים להתאים למוסכמות הקידוד והפענוח שקבעה האידיאולוגיה השלטת כדרך המשמץ הטבעית שלה, שאם לא כן ציפיות הקורא יתבדו והפופולריות תעמד בסכנה. וכאן אני מתייחס לאותו מימד של פופולריות הקשור ביכולתו של טקסט להנות מגוון קהלים רחב ככל האפשר. הטקסט יכול למשוך מגוון קהלים זה רק אם קיימת מסגרת אידיאולוגית משותפת, שהכל מכירים אותה ויכולים להשתמש בה, גם אם רבים מתנגדים לה. הקריאה המועדפת של טקסט פופולרי בתרבות המונים מוכרחה אפוא לנסות לתפקד תפקוד הנמוך לטובת הגורם השליט בתרבות. הקורא, שסטטיסטית קרוב לורדאי שהוא אחד המשועבדים מהבחינה התרבותית, מוזמן לשתף פעולה עם הטקסט, לפענא אותו על פי קודים המתויישים בקלות עם הקודים של האידיאולוגיה השלטת, ואם הוא נענה להזמנה, שכרו יהיה הנאה. הנאה היא הנאת הזיהוי, הנאה של היתרון שבדיעה ושל צלילות-דריאה שלטת, והיא יוצרת לפרט עמדה המתושבת במאמץ מעריג עם מערכת התרבות השלטת.

הזיהוי והגילוי של פעולה אידיאולוגית זו של הטקסט היא חלק היוני ממלאכת הביקורת, אך גם משעשעו זאת, עדיין אנו רחוקים ממצוי הפוטנציאל של הטקסט. על פי התיאוריה של העדפות הסמיוטיות, גם לאחר שהעברדה ההגמונית האידיאולוגית נעשתה, עדיין נשאר עורף משמעות החומק מידי השליט, ומכאן שהוא זמין לשימושם של המשועבדים מהבחינה התרבותית, היכולים לנצל למימוש סטוריתיהם

התרבותיות-הפוליטיות. המניע להשתמש בעדפות סמיוטיות זו למטרות תת-תרבותיות ספציפיות, אולי אופוזיציוניות, נובע מההבדלים שבין החוויות החברתיות-התרבותיות של המפיקים לבין אלה של הקוראים. ל-Tripp ו-Hodge (בדפוס) אין כל ספק בדבר מה שקורה כאשר המשמעויות שהטלוויזיה כנראה מעדיפה מתגששות עם המשמעויות המשמשות לארגון הקליטה שקולט הקורא את העולם. "המשמעויות הלא-טלוויזיוניות חזקות דיין להציף ולהטביע את המשמעויות הטלוויזיוניות." דבר זה מבא אתו להגדרה המלאה יותר של "פופולריות", כלומר "עממיות", "השתייכות לעם, שירות האינטרסים המקומיים של המשועבדים" – משמעות הקרובה לאמנות עממית יותר מאשר לאמנות המונים (O'Sullivan, Hartley, Saunders & Fiske, 1983, pp. 174-176).

עבודתם של Bennett ו-Woolcott (בדפוס) על גיימס בינו מראה את אי-היציבות של המשמעויות בטקסטים פופולריים, ומלה כי קריאות משתנות אינן פועלות בהכרח על ידי דחית האידיאולוגיה השלטת, אלא על ידי ביטוי עמדתן המתנגדת אליה. השליט והמתנגד קיימים בריבונם הן בטקסט והן בקריאותיו. השליט נמצא בקריאה המועדפת, והמתנגד נמצא בעדפות הסמיוטיות שהקריאה המועדפת מנסה לדחוק לשוליים, אך השליט לעולם אינו יכול לשלוט בו שליטה גמורה ומוחלטת. עדות סמיוטית זו היא שנחשפת באמצעות קריאה דה-קונסטרוקציוניסטית בעלת מניע חברתי, המנסה לגייסו בשם האינטרסים של המשועבדים. כאן חשוב במיוחד מגוון הקריאות שעשוי ליצר מגוון חוויות חברתיות של המשועבדים. Hodge ו-Tripp (בדפוס) טוענים, כי עבודתם היא:

ישנו משכע בזכות כבודתם של היחסים החברתיים הכלליים בפיתוח קריאה של טלוויזיה, ולא הויפ', שכן סביב כי המשמעויות האידיאולוגיות השבושות בחיזים החברתיים הכלליים ישפיעו השפעה רבת-עוצמה על המשמעויות והכללות של חוויות הטלוויזיה.

הקריאה המשועבדת עשויה לתפוס את מקומה של הקריאה השלטת, או לבוא אחריה ומעליה. במקרה זה הן בהכרח סותרות זו את זו. גרינפילד (Greenfield, 1984) רואה בסתירות אלה תפקוד שלילי פוטנציאלי:

השקווייה בארצות-הברית מתארת כדור כלל את בני המיעוטים הגזעיים כפחות חזקים וכיותר עניים מהרוב... על פי העקרון הכללי שהילדים מזדהים עם דמויות חזקות ולא עם חלשות, ילדים שחורים מזדהים לא פעם עם מדגים של דמויות כגונות ולא של דמויות שחורות. תהליך זה, המתרחש בחברה גזענית, גורם לגורם לקונפליקט זהותי. כיצד להגיע למשעד של אדם לבן בלא לחלול מן הזהות הפסיכוסוציאלית שש בני הקבוצה שאליה אנה שייך?

(p. 38)

אלא שעבודתם של Hodge ו-Tripp הביאה אותם למסקנה, שהילדים לא רק מסוגלים להתמודד עם הסתירות הללו, אלא אף מסוגלים לנצל אותן לטובתם:

בגיל תשע זומה שהילדים מוכשרים להפליא בקריאת תוכנית הטלוויזיה המיועדת להם. הם יכולים לקרוא בלי מאמץ תוכן אידיאולוגי. הם גם רואים את קווי הבקיעים בתוכן, את הסתירות המתצאות מבנים מקבילים בנפשם המתפתחת. הם מנסים לאזן את הסתירות הללו, בין הליב'ם שונים של הפוטנציאל

המובלע בטקסט. כאשר הנוכל אמר אפוא: "טוב, אז אולי כמה מכות מצלחות, ונוכל לחתפטר מכל העסק המחורבן הזה. אבל נצטרך עוד קצת בשביל קרן הפנסיה שלנו", הסקסט מטפל במלים אלה בדרך מיוחדת. התקריב הקיצוני (ECU) של פניו, האירוניה הכבדה שבמכתאו האנגלי, והעובדה שהנוכלת האמריקנית היפה הגדירה זה עתה את גישתו כגרוגרות — כל אלה יחד מכינים את הצופה לגבשה גישה שלילית כלפיו. האמנם? אולי דווקא האידיאולוגיה שלנו, או כניעתנו לאידיאולוגיה השלטת המובלעת בטקסט, היא שמיצרת את הקריאה הזאת? האם אדם משועבד, לאילן או לא-אמריקני, בארצות-הברית או בכל מקום אחר בעולם, יוכל לקרוא זאת כשימוש חתרני בשיח ובאתיקה של הקפיטליזם, המפנה את השיטה כנגד עצמה? האם צירוף זה של שיח הגזע ושיח הכלכלות הקפיטליסטיות און פירוש גם, שהדרך היחידה שבה יכולים בני גזע/מעמד משועבד להשתתף בפעילויות התקפות של הקפיטליזם (להשיג על הנקבה ולהתכוון לקראת הזקנה) היא באמצעות מה שמכונה בפי המעמד השליט "פשע"? אם כך הדבר, נוכל להעביר את ההזדהו והמניע של הפשע מתחום הפרט (הרע) ולטעת אותו עמוק בקרקע השיטה החברתית, וכך נספק את הצרכים הסמיוטיים של תרבות אופוזיציונית. האקסטרופורזיה תפעל. האירוניה, כתחבולה רטורית, היא קרקע פורייה לביקורת דה-קונסטרוקטיבית, מפני שהיא פועלת בהכרח על ידי הגדה סימולטנית של משמעותות. תיאורית המסך, כמוה כתיאורית הקריאה המועדפת, תציב את המשמעות הללו בסולם היררכי. כלומר אנו "יודעים" כי המשמעות המוסרית (האיש הזה רע) קודמת ל"משמעות" הגלויה של המלים (הוא מתנהג התנהגות אחרת) ומסבירה אותה. במקרה זה, האירוניה מעדיפה משמעות אחת מן האחרת, ואנו רואים שהיא פועלת ממש כפי שפועלת נקודת מבט של מצלמה מושלמת. היא נותנת לקורא ולצופה ידע המעניק לו יתרון: אנתו מכינים את דברי הנוכל טוב יותר מכפי שהוא עצמו מבין אותם, שכן גיחנו ביכולת חדירה אל פנימיותו, והבנתנו שלמה והולמת. בקריאה זו, האירוניה היא גם חלק מ"היררכיית השיחים" של MacCabe (1981), הבונים עבור הקורא עמדה זו של "צלילות-ראייה שלטת". ואולם, ישאל הדה-קונסטרוקציוניסט, כיצד אנו יודעים איזו משמעות קודמת למשמעות האחרות? אם המשמעות "האיש-הזה-מתנהג-התנהגות-אחרת" היא הקודמת, הרי אנו מעבירים את הגיוני המוסרי מהפרט אל המערכת החברתית, והפוליטיקה של המשמעות מתהפכת. האסטרוגיה של הדה-קונסטרוקציה היא לחץ משמעותי כאלה משולי הטקסט. השימוש במשמעותי כאלה כדי להעניק לטקסט מובן משל עצמו הוא אולי אסטרוגייית הקריאה של אחד, או יותר, מהקתלים.

בדומה לכך, כאשר הגיבורה מקבלת מתמאה, היא אומרת "יה, זה הדבר הכי חמוד שאמרת לי בחיים, מותקי", והיא אומרת זאת במבטא דרומי מעושה. המשמעות הפטריארכלית של הדבר עולה מן המיתוס המסורתי, אם לא המיושן, של הפתפיה הדרומית — הדמות המשועבדת שעבד קשה ורבי-סיפוק יותר מכל הסטריאוטיפים השניים. האירוניה טמונה במתח שבין הגיבורה שלנו, הצפונית והמושחרת, המאמצת את התפקיד הזה, לבין המודעות העצמית והפרדיה שבין היא עושה זאת. אפשר לראות זאת כאמצעי להבלטת האופי המיתי של הסטריאוטיפ, ולפיכך כביקורת על המיתוס כפי שהיא מעוררת אותו. השיחים המנוגדים המעורבים באירוניה זו הם אפוא השיח של הצפונית המשוחררת והשיח של יפהפית הדרום המסורתית, ואת הקדימות ההיררכית מעניקים

הטקסט וההקשר דווקא לראשונה — אף שאין פירוש הדבר כי שוביניסט מסורתי, גבר או אשה, לא יהפוך על פיו את סדר הקדימויות הזה. אבל בהנחה שהקריאה ה"צפונית" המשוחררת היא השלטת, האם עדיין יש לקטוע זה קריאות המובחנות מבחינת המין הן אסכולת הקריאה המועדפת והן הדה-קונסטרוקציה ישיבו, כי קריאות כאלה קיימות בהכרח. קודא המתנגד לפטריארכליות עשוי למצוא כאן דה-קונסטרוקציה מכוונת של הסקסיום, הקיים אפילו בשיח של האשה המשוחררת. שכן המשמעותות תלויות בקשרים הנוצרים בין הקודים השונים המשמשים בחילופי דברים אלה (ראה סוף הסצנה הראשונה). למשל, בדיאלוג יש אירוניה, ואירוניה, כפי שראינו, זקוקה לקיומם של שיחים מנוגדים, אך אינה קובעת בהכרח את אופי היחסים בין השיחים האלה. כמו כן, יש קשר בין הדיאלוג לבין ההגזמה המובעת בענידת התכשיטים, ויש קשר בין הגזמה זו לבין האיפור של הגיבורה, שלפי הקוד השליט נראה נורמלי, אף שמתנגד לפטריארכליות עלול לראותו כסקסיסטי מוגזם לפחות כמו התכשיטים. נוסף לכך את המטאפורה של הדברים, הדבש והפרחים, שגם נאמרת בנימת קול המושכת את תשומת הלב לאופיה המטאפורי. ראוי לציין שהמטאפורה הזאת פועלת כאירוניה מאחר ששיח השיחים קיימים כאן, אך היחסים בניניהם פתוחים למשא-ומתן. אפשר אפוא להשתמש במטאפורה זו כדי להפוך את הסקסיום לדבר מן הטבע — האשה כפרח המושך את הגבר כדבורה — ואפשר להשתמש בנימה האירונית כדי לעשות דה-מימיטיזקציה של הסקסיום שבמטאפורה, וכך להבליט את האופי האידיאולוגי של הקוד, שהיא עצמה חלק ממנו.

יש כאן כמה קודים, שאפשר לקבצם בכמה יחסי קישור שונים, וכך להפיק כמה משמעותות שונות לקהלים שונים. הגבר השוביניסטי יוכל לקשר את האיפור, התכשיטים (שאינם נתפסים כמוגזמים) והמטאפורה דבורים-דבש-פרחים למערכת יחסים ישע בה תמיכה חדדית, וכך תסולק האירוניה שבמחמאה ובתגובה אליה, והמבטא הדרומי המוגזם יתפרש כהשתעשעות מינית. מתנגד לפטריארכליות, לעומת זאת, ישתמש בסתירות שבין הקודים (למשל ההגזמה בענידת התכשיטים לבין הנורמליות של האיפור, והקישור בין שני אלה למבטא דרומי מעושה) כדי להבליט את מקורן האידיאולוגי, ואת מידת העמל האידיאולוגי ישע להשקיע כדי ליישבן, כדי להחליק את הסתירות. קריאה זו תבליט גם את ההנאה הסקסיסטיית שהיא הגמול על העמל האידיאולוגי הזה.

הוא הדין בהלצת החלון/האשנב/מכונת הכביסה: משמעותה אינה מיוצבת לא באמצעות הטקסט ולא באמצעות הקודים השליטים המוטבעים בו, אלא רק באמצעות הקריאה השלטת של הסקסיסט שהדביחה מצחיקה אותו. דברי הגיבורה, "אני יודעת שהם אמרים להיות אופי קסם, אבל לי הם תמיד מכינים מכות כביסה", יכולים להתפס כמשאו שמרחיק אותה ממשמעות-לואי מסורתית אחת של צורה בתא אונייה — הרומטיקה שבו — וייתכן שהחריקה תהיה בלתי מבוקרת דיה להרחיקה גם מהמשמעות הגבית-הטכנית המועדפת. בדיחות, כמו מטאפורות, כמו אירוניה, מסתמכות על ההתנגשות בין ייחוס שונים, ולא הטקסט ולא האידיאולוגיה השלטת לא יוכלו אירעם לשלוט בכל המשמעותות האפשריות שמחוללת ההתנגשות זו.

הבקעים בטקסט, המאפשרים משמעותות הומוקיות מבקרת האידיאולוגיה השלטת, הם במיטבם גלויים לעין ונוח לנצלם במיוחד כאשר הטקסט מורכב משיחים או מיסודות אחרים, הקשורים ביניהם באסוציאציה ולא דווקא בחוקי ההגיון או בקשר של סיבה

שלה הוא החושם הטבעיים). כך הטעמים המעמדיים השונים של המעמדות היתרבותיים מוצגים כתולדה של רגישויותיהם ויכולת ההבחנה שלהם, שכן דקות יותר "מטבעו". משמעות ההכשירים בשיח המין ברורה לגמרי. התכשיטים הם המטבעות שבהם נקנית הסחורה הנשית, וענידתם היא סימן שהאשה היא רכוש של הגבר.

מעניין כי בשיח המין אין הבדל מעמדי של ממש בין הגיבורה לבין הנוכלת – הכלכלות הפטריארכליות הן היינו הך – שתיהן מסוות את הנסיגן של האידיאולוגיה לשות טבעיות ל"עובדה" שהגבר מפתם את האשה "שלו". עליו גם לשים לב, שההבחנה של העלילה בין הגיבורה לבין הנוכלת אינה נעשית במושגים מתחום המעמד, אלא במושגים מתחום המוסר – ההבחנה בין טוב לרע. המרה זו של ההבדלים החברתיים בהבדלים מוסריים היא אמצעי אידיאולוגי טיפוסי בטלוויזיה הפופולרית, והיא חוזרת ונשנית בשיח של הגזע/הלאום: הנוכל הלא-אמריקני נחות מהבחנה המוסרית הנוכלת האמריקנית. האירועים – נצחון הגיבורים, מותו של הלא-אמריקני, הישרדותם של האירים – מוכיחים את המוסריות ומצדיקים את ההמרה של המעמד והגזע/הלאום כסמנים של מסגרת העלילה, המקיפה את הקונפליקט הצריך לבוא על פתרונו אך נמצאת מחוץ לו.

גישה ביקורתית שאינה מרחיקת לכת יותר היא הגישה האופיינית לאסכולת פרנקפורט או לביקורת האידיאולוגית של שנות ה-1970. שתי האסכולות מצייגות מודל של צופה הסר-אונגים – במקרה הראשון הוא הסר-אונגים לנוכח המניפולציות של המפיקים בתעשיית התרבות, ובמקרה השני הוא הסר-אונגים לוכח סמכותו של הטקסט לקבוע את עמדת הקריאה של קוראיו. ההשלכה של עמדה זו היא, שטקסטים כאלה מפיצים את הקפיטליזם הפטריארכלי האמריקני באמריקה ובעולם כולו, ומוציאים מן הכוח אל הפועל את העוצמה ההגמונית הזרזנית של התרבות השלטת.

החולשה הטבעיה במודל זה היא שאין הוא מתיישב לא עם האפשרות לשינוי חברתי ולא עם תיאוריה של הפופולריות, המסוגלת שלא לתפוס את "העם" כ"פתים תרבותיים" גרידא (Hall, 1981), הניצבים חסרי אונים מול הכוח של התעשייה או של הטקסט. מטרת סוג זה של ביקורת אידיאולוגית אמנם אינה חסרת משמעות אפוא, אך היא על דרך השלילה: להגדיל את יכולתו של הצופה להתנגד לאכיפתו של משמעות תרבותית, שאולי אינן מתאימות לזהות החברתית שלו, ובכך להתנגד להאחזה של התרבות. אך עליו לפתח גישה ביקורתית שהיא על דרך החיוב, והאסטרטגיה שנקיט היא נושא הסעיף הבא.

## פולטיקלוגיה, פולטיקה והפולטיקה של הקריאה

תיאוריה ביקורתית המתמקדת יותר בקורא מביאה אותנו לבדוק באיזו מידה עשוי השיח הטקסטואלי להקביל או שלא להקביל להרגלי השיח במגוון הרחב של קהלים, שצפו בתוכנית זו בחלקים גדולים של העולם המערבי והעולם השלישי. כשם שקהלים אלה שונים בעמדותיהם החברתיות החברתיות החברתיות, כך הם שונים גם בהרגלי השיח ובמסגרות האידיאולוגיות שלהם. על כך תוהים Marelatt ו-Siegel (1979, p. 27):

במה אצות יצרים הגיבורים האירים של סדרת הסלזווייה "משימה בלתי אפשרית", הולחמים במודרם, הולכי של החדות שהוא הריף הגמור מתחלה? שהתכוון ליצור הקוד האימפריאליסטי, ובאין מידה ות נתפסים כ"דעים" שבסיפור?

במה אצות יצרים הגיבורים האירים של סדרת הסלזווייה "משימה בלתי אפשרית", הולחמים במודרם, הולכי של החדות שהוא הריף הגמור מתחלה? שהתכוון ליצור הקוד האימפריאליסטי, ובאין מידה ות נתפסים כ"דעים" שבסיפור?

במה אצות יצרים הגיבורים האירים של סדרת הסלזווייה "משימה בלתי אפשרית", הולחמים במודרם, הולכי של החדות שהוא הריף הגמור מתחלה? שהתכוון ליצור הקוד האימפריאליסטי, ובאין מידה ות נתפסים כ"דעים" שבסיפור?

במה אצות יצרים הגיבורים האירים של סדרת הסלזווייה "משימה בלתי אפשרית", הולחמים במודרם, הולכי של החדות שהוא הריף הגמור מתחלה? שהתכוון ליצור הקוד האימפריאליסטי, ובאין מידה ות נתפסים כ"דעים" שבסיפור?

במה אצות יצרים הגיבורים האירים של סדרת הסלזווייה "משימה בלתי אפשרית", הולחמים במודרם, הולכי של החדות שהוא הריף הגמור מתחלה? שהתכוון ליצור הקוד האימפריאליסטי, ובאין מידה ות נתפסים כ"דעים" שבסיפור?

במה אצות יצרים הגיבורים האירים של סדרת הסלזווייה "משימה בלתי אפשרית", הולחמים במודרם, הולכי של החדות שהוא הריף הגמור מתחלה? שהתכוון ליצור הקוד האימפריאליסטי, ובאין מידה ות נתפסים כ"דעים" שבסיפור?

במה אצות יצרים הגיבורים האירים של סדרת הסלזווייה "משימה בלתי אפשרית", הולחמים במודרם, הולכי של החדות שהוא הריף הגמור מתחלה? שהתכוון ליצור הקוד האימפריאליסטי, ובאין מידה ות נתפסים כ"דעים" שבסיפור?

נציל להשיג מסיק, או אולי לא נצטרך לחזור לדיבריה במשך שנים.  
 זוכרת: זה מה שאמרת כשרינינו שם.  
 נזכר: טוב, או אולי כמה מכות מוצלחות, ונזכר להתפטר מכל הנסק המזוה בן הזה, אבל נצמד עוד קצת בשביל קרן הפנסיה שלנו.

ניתוח אידיאולוגי לא יתקשה להראות כיצד הקודים השונים של הסלולריות פועלים כאן כדי להציג את בני הזוג הארט כהתגלמות של האידיאולוגיה השלטת, וכדי שנועביר אליהם את נאמנותו הרגשית. הם מכינים אותנו, בדרך הגמונית, לקבל את נקודת המבט שמייצגים בני הזוג הארט כנקודת המבט של השכל הישר, גם אם אנו עצמנו איננו משייטיים לקבוצת המעמד, הגוע והגיל שלהם. קודים סכניים כמו תאורה, תפאורה, מסיקה וצילום פועלים יחד לשוות לבני הזוג הארט דמות מצודדת יותר של הנוכל והנוכלת. התא שלהם מואר באור רך והמים יותר, והפרחים והווילונות עושים אותו לאנושי ורך עוד יותר. כאשר בני הזוג הארט נראים על המסך מתנגנת ברקע מוסיקה בסולם מז'ור, אך כאשר מצגים שודדי התכשיטים מתחלף הסולם למינור. המצלמה מצלמת אותם בתקריב (קלוז-אפ) הרגל, המכוון, ולא בתקריב הקיצוני המשמש להצגת הנוכל והנוכלת. במקום אחר (Fiske, 1985) כבר הראיתי שתקריבים קיצוניים משמשים בדרך כלל ליצירת אווירה של רשעות או של אינטימיות, תלוי בקודים האחרים הפועלים בהקשרם. כאן הם משמשים לרמז על רשעות – הם מקריבים אותנו אל הנוכל כדי שנוכל לראות את המשמעות ה"אמיתית" הטמונה מאחורי דבריו והבעות פניו. גם היאולוג מנמק את הזוג הארט כהצלה ובמטאפורה "מושכות לב" (על כך בהמשך), ופועלויות דבריהם מציינים אותם כזוג הפועל יחדיו. היאולוג של הנוכל והנוכלת, לעומת זאת, מונבל לתוכניות הפשע שלהם, והם מוצגים כחולקים זה על זה וכמרוחקים מהבחינה הפיסית. כל הקודים האלה פועלים בדרך הגמונית כדי לדרבן את הצופה לאמץ את העמדה החברתית, שהאידיאולוגיה שלה מגולמת בדמות בני הזוג הארט וממנה יש להבין את האירועים, ולתגמל על אימוץ העמדה הזאת באמצעות צמד הנאות – הכרת העולם האידיאולוגי השליט וקרבא אליו.

על פי טיעון זה, הטקסט נטען באידיאולוגיה השלטת במידה רבה באמצעות הבדלים וקווי הדמיון בין הגיבור/ה והנוכל/ת. כפי שמראה גרבר (1970, Gerbner), הגיבורים נבדלים מהנוכלים בעיקר בכך שהם נחמדים יותר ומוכשרים יותר. במאפיינים אחרים הם דומים להפליא, ליתוך מסייע להציג את הגיבור והגיבורה כנחמדים יותר. השפה וההיגוי של הנוכל מסגירים את מוצאו הלא-אמריקני, הבריטי, כנראה (אף שבגלל מראו הכהה חשבו כמה מן הצופים שהוא היספני). הנוכלת, לעומת זאת, היא בלונדית, אמריקנית, לבנה, ולפיכך פחות "נכלולית" ממנו (ואכן, בסופו של דבר היא מתחטטת ועוזרת לזוג הארט לתפוס את הנוכל). הזוג הארט הם, כמובן, התגלמות המראה, המסר וההתנהגות של הברגנט האמריקנית.

קווי הדמיון בין הגיבור/ה והנוכל/ת משמעותיים לא פחות, אם לא יותר, מפני שהם מספקים לא את הקונפליקט הצריך להיפתר בעלילה, אלא את הבסיס האידיאולוגי המשותף שעליו בנויה העלילה, שלפיכך אינו מוטל בספק אלא נשאר במישור של השכל הישר. לשני הצדדים מובן מאילו אפוא שהשתתף הישר ומימיתו הם מנעי בלתי מעורער לפעולה. כמו כן, אין כל ספק שבשני הצדדים הנכונים, ואילו הנשים מתגברות.

אינו יכול להרפות מסוג זה של ביקורת אידיאולוגית בלא להראות ביתר פירוט כיצד היא פועלת בקטע זה בשתי תחבולות טקסטואליות משמעותיות במיוחד. הראשונה היא הלצת הצורה/החלוקה/מכונת הכביסה, המשמשת לגיוס האהדה הרגשית של הצופה לצד הגיבור/ה. אך יש לה תפקיד נוסף. פרויד גילה לנו כי הלצות משמשות להפתת החרדה הנגרמת ממשמעותיות מוחזקות, לא-דיוניות או אסורות. הלצה זו נסבה על אי-היכולת היינשית" (כפי שמגדירה אותה תרבותנו השלטת) להבין שפה סכנית או להשתמש בה, ועל הנטייה היינשית" לא פחות להבין כל דבר באמצעות מונחים מתחום משק הבית. "צוהר" הוא מונח סכני ועל כן גברי. "מכונת כביסה" היא מושא השייך לתחום הטיפול במשק הבית, ועל כן נשי. ההלצה מפינה את החרדה הנגרמת מן העובדה שהגיבורה היא בלשית העוסקת בלכידת פושעים – פעילות השייכת לעולם הסכני הפטריארכלי של הגברים. ההלצה משמשת להחזרת האותיות הסותרים אל מקומם הראוי במערכת השלטת, וליישוב כל סתירה שעלולה להפר את האחידות האידיאולוגית של העלילה. העובדה שההלצה קלושה כל כך מרמזת, כפי שאטען בהמשך, שפעולה אידיאולוגית זו לעולם אינה משיגה את מטרתה במלואה. היא מותירה בהכרח פגרים, שקראים מרדניים יכולים לנצלם.

התחבולה השנייה היא התכשיטים. הכוח המניע של העלילה הוא השגת תכשיטים ושמירה עליהם. התכשיטים פועלים לפחות שלוש סוגים משתלבים של שיח – כלכלה, טעם ומין (gender). המשמעותיות המצטברות של שלוש אלה מתמזגות בלי קושי בשיח השולט בשלב הבא ביהירותית השיחים" של הריאליזם (MacCabe, 1981) – שיח המעמד. בשיח הכלכלה, הנוכלת מדגישה את תפקיד התכשיטים כהשקעה או כאמצעי חליפין – הם שווים לפחות חמישים אלף מחור סיטונאי, הם יישמשו ליקרן פנייה. בעיני הגיבור/ה, ובמיוחד בעיני הנושעים העשירים בשיח התענוגות – שהגיבורים הם מטונימה שלהם – תפקיד זה נשאר מחוץ לתחום התפקידים המרכזיים: בעיניהם, כמו בעיני כל בני מעמדם, תכשיטים הם השקעה שמחזיקים בה, ולא השקעה שממירים אותה במזומנים או בהשקעה אחרת. תכשיטים הם מקור לבטחון ולא מטבע עובר לסוחר – הבל מעמדי במשמעותיות במסגרת השיח הכלכלי.

בשיח הטעם נמצא דוגמה ברורה עוד יותר להבדלי המעמד. הגיבורה מגוימה במתכוון בעיני התכשיטים, ויצרת רושם זל וצעקני כדי שתהיה לו משמעות בשיח של המעמד הנמוך יותר, שאליו שייכים הנוכלים, וכך יוכל לפעול כפתיון. הנוכלים מצדם משווים את התכשיטים לציפוי עוגה, ומבליטים בכך את אי יכולתם להעריך את סגולותיהם האסתטיות. וכפי שהראו לנו Bourdieu (1986) ואחרים, תפקידו של הטעם הטוב בחברה שלנו הוא לשוות להבדלי המעמד מראה טבעי, על ידי התקת הבדלי משמעותיות המעוגנים במעמד אל הממד הפיסי הטבעי של הגוף (ראו את מטאפורת הייטעם, שהימולוגיים\* מטונימה – ציור לשוני המתאר תופעה באמצעות דברים הסמוכים לה בזמן או במקום במטונימה חל היסט מן הדבר הסמוך עממו אל הפך או פרט המצויים בקרבתו, מלווים אותו או משמשים אותו, ולכן גם מייצגים אותו. למשל, שם של סופר מייצג את כתבו (ויקראתי את שפסיה), עיר הבירה מייצגת את המשפחה (וישניטסון הודיעה ליושלים), בנים מייצגים את מי שלובש אותם וכו'.

\*\* מוליך – סקרב לחלף את מרכיבי המטאפורה ליינשית (gender) – הרעיון המובע במטאפורה או מושא ההשוואה, וליימולוגי (vehicle) – הדמיון המשמש להעברת הרעיון או ליצוג המושא. במטאפורה "גינדי יוניס", העיניים הן הנושא והיגויים הן המוליך.

תוכנית טלוויזיה. הדיאלוג שהוא עקב אחריו הוא בעיקר דיאלוג בין "שפות" בתוך טקסט, ולא בין השפות של הטקסט והצופה. הוא כולל אפשרות זו, אך אינו מציע הסבר מפורט לדרך פעולתה. אני טוען כי הפוליסמיות של הטלוויזיה טמונה לא רק בהטרוגלוסיה, שממנה היא נבנית בהכרח, אלא בדרכים השונות שבחן הצופים – מעמדותיהם החברתיות השונות – יממשו את פוטנציאל המשמעות שלה. לפיכך, כל מבע יחיד יכול להשתיך לכמה "שפות" שונות: וכך, כאשר דמות אומרת במבטא דרומי מעושה: "יית, זה הדבר הכי חמוד שאמרת לי בחיים, מותקי" (ראה להלן), אפשר לפרש זאת כחלק משיח שובניסטי-גיברי מסורתי, או כחלק משיח מודרני ומשוחזר יותר. ייתכן שלא נוכל לחזות באיזה פירוש יבחר צופה מסוים, אך נוכל לזהות את המאפיינים הטקסטואליים המאפשרים את הפירושים הפוליסמיים, ונוכל לבנות תיאוריה על היחס שבין המבנה הטקסטואלי לבין המבנה החברתי המחייב פירושים פוליסמיים כאלה. את אחד ההיבטים המוגזמים יחסים מבניים אלה נוכל להבין במושגים של סמכות, ואני מבקש לצלל כאן את הויקה הסמנטית שבין author (מחבר), לבין authority (סמכות). כשאני משתמש במושג זה אין בדעתי להעמיד את הפְּשֵׁל, שלפיו מושג המחבר, היוצר המסוים, יכול לעזור לנו להבין את מה שאנו רואים בטלוויזיה, אלא להשתמש במושג המחבר המובלע בטקסט, הפועל באמצעות הצורה כדי להבליט פירושים מסוימים ולנסות לאכוף אותם על הקורא.<sup>4</sup> או למדים מכאן שיחסי הכוחות בין הטקסט לבין הקורא מקבילים ליחסים שבין המעמד השליט לבין המעמד המשועבד בחברה. בשני המקרים הסמכות מנסה לאכוף את עצמה, אך נתקלת במגוון של אסטרטגיות התנגדות או שינוי, הפועלות במידה שונה של הצלחה, ומשנות, מסלפות או דוחות את המשמעויות שהציעה.<sup>5</sup> גרוסברג (1984) (Grossberg) זיהה את אסטרטגיית ה"אקסקורפורציה" (excorporation) (שהיא אסטרטגיה זו יכולים בני המעמדות (incorporation) של אסכולת פרנקפורט). באמצעות אסטרטגיה זו יכולים בני המעמדות המשועבדים לקחת את תוצרי התרבות של המעמד השליט, להפנות אותם נגד יצרני התרבות ולהפוך אותם לשיח נפרד וחיצוני המתנגד לשיח הקיים. עמדתו התיאורטית שונה מעט מזו של ניוקומב ויקרובה יותר, לדעתי, לזו של וולוסינוב, שכן היא מדגישה כי את ההטרוגולוסיה ואת הדיאלוג אפשר להבין רק כחסי כוחות, ולא כמגוון חברתי גרידא של הפולורליזם הליברלי.

במלותיו של הרטלי (Hardley, 1984):

פגשת המשווה (signifying) של הטלוויזיה המשווה, הטלוויזיה של היום המרכזי, אינה באה לצלל את הפוטנציאל הסמינטי של הטלוויזיה, אלא לשלוט בו.

(p. 134)

או:

הטלוויזיה היא יצרנית פורה של משמעותיות. שאותה היא מבקשת לאָץ בהתקפים מפליאים של עמל אדיאלוגי... אך אני ניסיתי גם לזמח כי המשמעותיות של הטלוויזיה יצאה מכלל שליטה, פשוטו כמשמעו.

(p. 137)

המשמעות היא זירת מאבק לא פחות מהכלכלה או מהפוליטיקה המפלגתית, והטלוויזיה מנסה (לשוא) לשלוט במשמעותה באותה הדרך שבה הסמכות החברתית מנסה (לשוא) להשתק קולות ואסטרטגיות של האופוזיציה. הפוליסמיות של הטלוויזיה היא המאפשרת

את המאבק על המשמעויות, והפולורליזם שלה בחברות מעמדיות היא שעושה אותה להכרחית.

## הדגמה של ביקורת אידיאלוגית

כדוגמה לניתוח שלי אני מבקש להביא קטע אופייני מתוך טלוויזיה בזמן צפיית שיא. זהו קטע מתוך הסדרה "הארט ואשתי", שיש בו שתי סצינות קצרות. בראשונה משוחחים צוותי הבלשים, הארט ואשתו על הדרכים האפשריות לביצוע שוד תכשיטים על סיפונה של אוניית נוסעים, ומתכננים לטמון פח לשודדים. בסצינה השנייה מתכננים "התכלי" ו"התולכלת" את ה"מכה" הבאה שלהם.

### תעתיק

#### הסצינה הראשונה

גיבר: הוא ידע בדיוק מה לעשות כדי לפרוץ את הכספת הזאת.

גיבר: ניסית את המספרים שגראוול נתן לך?

גיבר: אהה. ניסיתי אותם קודם. הם פעלו יופי.

גיבר: הרי אומרת שזאת עבודה של מישור מבנים. אולי היה להם כל הזמן את המספר המודי.

גיבר: אני רק מנסה לבדוק את כל האפשרויות. את מוכנה לבדוק לי את זה (מצביע על עניבת הפרפר שלו).

גיבר: ממש. כן, בהחלט. (הוא מחבק אותה) ממש. אצבעות ודיוות, אה, ג'ונתן.

גיבר: אני רק מנסה לשמור על כושר באצבעות.

גיבר: מה עם המפתחות זלזתי?

גיבר: אי אפשר לשכפל את המפתחות האלה בגלל מספרי הקוד. צריך מכונת מיוחדת בשביל זה.

גיבר: הצורה.

גיבר: כן, כן. הצורה. אני יודעת שרצהים האלה אמורים להיות אפופי קסם, אבל לי הם תמיד מתכדים מכונת כביסה.

גיבר: קודם הצצתי ממנו. זה בערך כל מה שאפשר לעשות. גם אם מצליחים להגיע לחלון - לצדד - צריך לעלות עשרה מטר עד לסיפון. ורק גפרוד יכול להשתחזק דרכו.

גיבר: מה יודעת? (מראה את תכשיטיה) מספיק דבש בשביל למשוך את הדבורים?

גיבר: מי יודע? מרב הפרחים אולי לא יראו את הדבש.

גיבר: יי, זה הדבש הכי חמוד שאמרת לי בחיים, מותקי. שנוצא (מחזרה בידה לעבר הדלת)

#### הסצינה השנייה

נוכל: אני מתאר לי שסמנת לב לציפוי על העונה של צימברליין. לא לקחתי את זוכית מגדלת, אבל הצמד צריך להיות שווה לפחות חמישים אלף, מחיי סימוני.

נוכל: פתחתי, אם אתה חושב מה שאני יודעת שאחיה חושב, אז השכח מהו. מלאו את המכסה שלנו -

מכה אחת לכל הפלגה. אמרנו שלא נהיה ג'ונגלס מדי, אם אתה זוכה.

נוכל: אבל חמודה, אני חושב רק עליך. ולא מוצא זין בעיני שאת צריכה להסתכן כל פעם מחדש. אבל אם



### הכרזת הפוליטי

אייכולתה של הביקורת האידיאולוגית להסביר את הפוליטיקה (Polysemy) של הטקסט הטלוויזיוני דומה לאייכולתה להסביר את השונות של החברות הקפיטליסטיות במערב. למרות דורות של חיים תחת ההגמוניה של הקפיטליזם, עדיין קיים מגוון רחב של קבוצות חברתיות ושל תת-תרבויות המעניקות מובנים שונים לחותן, ליחסיהן זו עם זו ועם מרכזי הכוח. מגוון זה אינו מגלה כל סימנים להיטמעות בקרב ההמון הסר-המתחשבה, שממנו חישו כל כך חברי אסכולת פרוגרפרט, וכמוהם, אך בדרך שונה, המבקרים האידיאולוגיים של שלהי שנות ה-1970. אדרבה, תת-תרבויות שונות ועמידות חיות וקיימות, והן מפעילות צורות שונות של לחצים וביקורת על האידיאולוגיה השלטת של החברות הקפיטליסטיות במערב.

הטיעון המרכזי של מאמרנו הוא זה: הטלוויזיה, כדי להיות פופולרית, צריכה להגיע למגוון רחב של צופים, וכדי שאלה יבחרו בה, עליה להיות טקסט פתוח (Eco, 1979), המאפשר לתת-תרבויות השונות להפיק ממנו משמעויות הממלאות את צורכי הזהויות הפרטיות שלהן. עליה אפוא להיות פוליסמית. אך הטקסט הטלוויזיוני אינו פתוח עד כדי כך שאפשר להפיק ממנו כל משמעויות שהיא. התת-תרבויות השונות בחברה מוגדרות רק באמצעות יחסיהן (ואולי התנגדותן) למרכזי השליטה. כך אפשר להגדיר גם את ריבוי משמעויותיו של טקסט הזוכה לפופולריות באותה חברה רק באמצעות יחסיהן של משמעויות אלה (ואולי התנגדותן) לאידיאולוגיה השלטת, ככל שהיא מוטבעת באותו טקסט. מבנה המשמעויות בטקסט הוא מבנה תת-תרבויות בחברה בעיר-אנפין – שניהם מתקיימים בתוך רשת של יחסי כוח, והמאבק הטקסטואלי על המשמעויות הוא המקבילה המדויקת למאבק החברתי על הכוח.

תפיסה מרכזית בתיאוריה זו היא, שבדי שטקסט טלוויזיוני יהיה פופולרי, עליו לכלול תמיד סתירות בלתי פתורות. הצופה יוכל לנצל את הסתירות הללו כדי למצוא בהן זמיון מבני ליחסיו החברתיים ולזהותו החברתית. דגש זה שונה מהדגש של קלנר (Kellner, 1952), הטיעון גם הוא כי הטלוויזיה מלאה סתירות בהכרח, אך מוצא את הסתירות הללו בעיקר בתפקוד הכוללת של הטלוויזיה, כלומר סתירות בין תוכניות שהן עצמן מנוגסמיות במהותן. אם הוא בכל זאת מוצא תוכנית שיש בה סתירות כשלעצמה, למשל "סטרסקי והאץ", הוא טוען כי הן נפתרות בתוך התוכנית, ואינן נשארות פתורות יחסית כדי שהצופה יוכל להעניק להן מובן בהתאם לתת-תרבות שהוא משתייך אליה:

מיתולוגיות סולוויזיות מנסות לא פעם לפתור סתירות חברתיות. למשל, סדרת המשפחה "סטרסקי והאץ" עוסקת בסתירה האמריקנית הבסיסית שבין הצורך במונופוליות לבין יחמה אישית, בין עבודה בדרגות של תאגיד לבין שמירה על הזהות האישית. סטרסקי והאץ הם גם שומרי מסכמות וגם "חברה לעניין". הם עובדים כשופרים, אך לובשים בגדים צעקניים ועושים חיים. הם מוכיחים שאפשר להשתלב בחברה בלי לאבד את הזהות האישית. הסדרה נחננת פתונות מיתיים למטרות שבין אהיקת העבודה לבין אהיקת החינוך. בין החובה לבין ההנאה. מיתולוגיית הטלוויזיה מספקת פתרונות מקומיים לקונפליקטים כדי לאפשר לצופים להסתגל.

(p. 400)

חיבור חדש יותר של ניוקומב (Newcomb, 1984), העושה שימוש פורה בחיבוריהם של וולוסינוב (Volosinov, 1973) ובחטיין (Bakhtin, 1981), טוען בדרך משכנת למדי כי אופיה של הטלוויזיה הוא רב-קולי: "כמעט כל היבט של הטלוויזיה מסתמך על הסביבה ההטרוגלולית (heteroglot) ותורם לאופי הדיאלוגי של המדיום" (p. 41). תיאוריה זו מסתמכת על שני עמודי התווך של כל מערכת שפה (או תקשורת, דהיינו שיש להבינה כהטרוגלולית וכדיאלוגית. בחטיין (1981) מְסביר את ההטרוגלוליה של השפה:

בכל דגש נתון של קיומה הרדוסמור, השפה היא אפוא הטרוגלולית מהמסד עד הפסגות: היא מייצגת את חדר קיום של הסתירות החברתיות האידיאולוגיות בין ההווה לעבר, בין תקופת שנות עשור, בין קבוצות חברתיות אידיאולוגיות שונות כהווה, בין מגמות, אסכולות, חוגים וכן הלאה, שכלן מקבלות צורה נגשית. "שפות" אלה של ההטרוגלוליה מצטלבות זו עם זו במגוון דרכים, וכך יוצרות "שפות" חדשות, המשמשות אפיונים חברתיים.

(Bakhtin, 1981, p. 201)

ניוקומב גם מביא מדברי הולקוויסט (Holquist), המתרגם והעורך של בחטיין, כדי להסביר את האופי הדיאלוגי של התקשורת:

...התרחיש הבסיסי של בחטיין לרבגונית הוא שני בני אדם מחשיים מהנהלים זה עם זה דיאלוג מסוים בזמן מסוים ובמקום מסוים. אך שני אלה לא יתעממו זה עם זה כבעלי אגו ריבוי, המטנלים לשוד זה לזה מסוים בזמן חלל וקו מועשים שראים בניעי רוחם האמנים המאירים את רוב המודלים ימנעך-נמשך של התקשורת.

אדרבה, כל אחד מניהלים יהיה תודעה מסוימת במקרה מסוימת בהיסטוריה של תגרות עצמו באמצעות הבחירה שנעשה - מתוך כל השפות הקיימות האפשריות המינות לו באותו דגש - בשפה (discourse) שיתעמק את כוונתו בחילופי דברים מסוימים אלה.

(Bakhtin, 1981, p. xx)

וניוקומב מסכם:

השפה (התקשורת) היא עניין חומרי וחברתי גם יחד. לפיכך היא בדי-שני. יוצרים ומשתמשים, כותבים וקוראים, מוענים ומענים יכולים לעשות בתקשורת דברים שאינם מוכונים, אינם מתוכננים, ואף אינם רצויים.

(1984, p. 38)

והוא ממשיך וטוען, ברוח וולוסינוב, כי מושגים (בשפה) טעונים במטען ההיסטוריה של הקונפליקט החברתי והמאשי-זמתי, ובכל מקום ובכל עת שמשתמשים בהם, הם שבים ונכנסים לאותו קונפליקט. אין כל דרך לבוא באיזה היבט של מושג מסוים ייאהו הצופה. במאמר זה אני מסכים במידה רבה עם עמדתו התיאורטית של ניוקומב, אך מבקש לקרוא תיגר על הכיוון המרכזי של ניתוחו. ניוקומב מוצא את רוב הראיות להטרוגלוליה ב"שפות" השונות (או בשיחים השונים) – שמתגלמות בדרך כלל בדמויות – היוצרות יחד

\* הטרוגלוליה – רב-לשונית.

## טלוויזיה: פוליסמיות ופולגוריות

171 פול

ניתוח ביקורתי של טקסטים המושמעים בטלוויזיה נעשה כבר שנים אחדות. הדוגמאות הראשונות לעבודה מסוג זה, למשל Heath and Curti (1976) Hall, Connel and Skitow (1977) וכן Brunson and Morley (1978) — נטו כולן להראות כי הטלוויזיה היא אמצעי תקשורת סגור מהבחינה האידיאולוגית. עיקר עניינם של אותם ניתוחים היה לחשוף את הדרכים המתוחכמות שבהן מוצגת (מקודדת) האידיאולוגיה השלטת בטקסט, שם היא פועלת על הצופה והופכת אותו ל"פרט מובלע באידיאולוגיה" בניוס אלטוסד (Althusser). ניתוחים אלה ומקורותיהם התיאורטיים תאמו להפליא את הסבירות של אלטוסד וגרמשי, בדבר כוחו של הקפיטליזם המאוחר לשעק את עצמו בתהליכי החשיכה ובעמדות הסובייקטיביות של אלה שצמחי שיתנגדו לאידיאולוגיה הדומיננטית בגלל מעמדם החברתי החומרי (שבאותם מחקרים הוא מוגדר בדרך כלל על פי המעמד, המין או הגזע).<sup>1</sup> תיאוריות אלה של "אידיאולוגיה מובלעת בטקסט" ו"אידיאולוגיה מובלעת בקפיטליזם" הובילו לראיית הפרט כמשועבד, בין שהוא נתפס כפרט קורא ובין שהוא נתפס כפרט מובלע באידיאולוגיה. דומה היה שאי אפשר לעמוד בפני כוחה של האידיאולוגיה השלטת — בין שהיא פועלת באמצעות הטקסט ובין שהיא פועלת באמצעות החברה — להטביע חותמה על תהליכי הענקת-המובן המתרחשים אצל הפרטים שלה. כיוון שתהליכים אלה של הענקת-מובן חרגו מעבר למובן המוענק לטקסטים והקיפו גם את המובנים המוענקים לעצמן, ליחסים החברתיים ולמבנה החברתי בכלל, נתפסה הטלוויזיה כגורם מאחד. משמעותו המועדפת (והיחידה) של גורם זה היא דוגמה לדרך הפעולה ההגמונית שנוקטת האידיאולוגיה השלטת כדי להיעשות לחלק טבעי מיהשכל הישר" של החברה ככלל (Brunson & Morley, 1978).

תיאוריות המשמעות המועדפת שפותחה בידי הול (Hall, 1980) קראה תיגר על עמדה זו, אך לרוע המזל נותרה בגדר תיאורית בשעתה, ולא עמדה למבחן ביקורתי או אמפירי.<sup>2</sup> מורלי (Morley, 1980) במחקרו רבי-ההשפעה, השתמש באמצעים אמפיריים כדי להראות שטוח רחב של תגובות צופים לתוכנית טלוויזיה אחת, וכדי להוכיח כי כוחם של הצופים להעניק משמעותיות ההולמות את מעמדם החברתי גדול בהרבה מכפי שמלמדת תיאוריית המשמעות המועדפת של הול. אלא שמחקרו של מורלי חקר את הקהל הניתוח הקדם שנעשה לטקסט (Morley & Brunson, 1978) היה חלק מהאסכולה הביקורתית של אלטוסד וגרמשי, ולפיכך לא דאג לזיהוי הפרטים והעודפתיות בטקסט, שאפשרו קריאות פוליטיות כאלה.

צורותיה של אנשי שידור, חוקרים ואנשי מסורת, שיחד יתכנו את לוח המשרדים וימציאו תוכנות — אולי פותחת פתח לתקווה שברירית, שאמצעי השידור יבחרו מסלול שיסרב להקריב את האוטנטיות על מזבח המודרניות ואת החופש על מזבח האוטנטיות.

## רשימת מקורות

- 1 Blumberg, J.G. and Elihu Katz (Eds.) *The Uses of Mass Communication*. Beverly Hills, Ca.: Sage, 1974.
- 2 De Oliveira, Quandt. "Television as Medium of Mass Communication." Lecture of the Minister of Communications at the Anhembi Faculty of Social Communication, São Paulo, November 19, 1974.
- 3 Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- 4 Hoggart, Richard. "Economic Growth and Quality of Life." Paper presented at the Rhovoth Conference on Economic Development, 1968.
- 5 "Literacy in North-East Thailand." in Jack Goody (Ed.) *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968, pp. 113-117.
- 6 Schuller, Herbert. *Mass Communication and American Empire*. New York: Augustus Kelley, 1969.
- 7 *Variety*, January 3, 1975.